

LETTRE

A

M. LÉON GAUTIER

SUR LA

VERSIFICATION LATINE RHYTHMIQUE



Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes.*

SIXIÈME SÉRIE, TOME II.

Paris — Typographie de Ad. Lainé et J. Havard, rue des Saints-Pères, 19.

LETTRE

À

M. LÉON GAUTIER

SUR LA

VERSIFICATION LATINE RHYTHMIQUE

PAR

GASTON PARIS

PARIS
LIBRAIRIE A. FRANCK
RUE DE RICHELIEU, 67

—

1866

LETTRE

A

M. LÉON GAUTIER

SUR LA

VERSIFICATION LATINE RHYTHMIQUE.

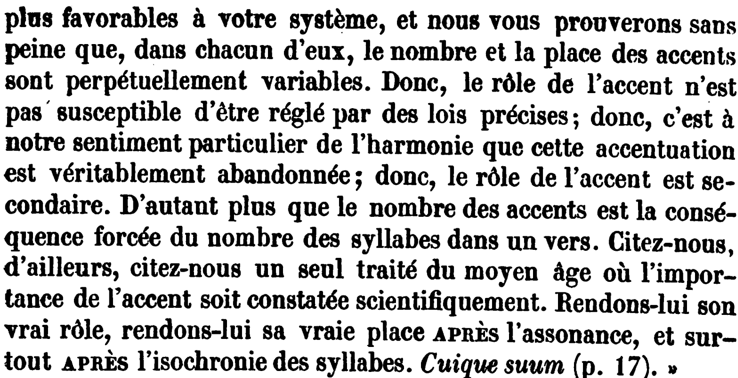
Mon cher ami,

Dans le dernier numéro de la *Bibliothèque de l'École des chartes,* notre confrère M. Marius Sepet, en parlant de votre *Leçon d'ouverture*, a trouvé bon de nous présenter, vous et moi, comme des « combattants déjà en présence. » J'espère bien que vous ne ratifiez pas plus que moi cette expression : si nous sommes des *combattants,* c'est dans le sens de *commilitones*, et nous cherchons la même vérité, bien que parfois à des endroits un peu différents, tout prêts à nous aider et à nous encourager, et nullement disposés à nous combattre. Nous avons assez souvent causé du sujet sur lequel je reviens aujourd'hui, pour que vous sachiez depuis longtemps que je ne pense pas comme vous sur certains points; et vous m'avez même, justement dans cette *Leçon d'ouverture*, pris à partie à ce propos. Vos objections, votre confiance dans l'explication que vous proposiez, les longues études que vous avez faites sur ce point, m'ont porté à réfléchir moi-même et à examiner de plus près un sujet dont je n'avais d'abord qu'une sorte de compréhension instinctive; et, puisque l'occasion s'en présente, je veux vous soumettre très-brièvement les raisons qui, loin d'ébranler mon opinion première, l'ont transformée en



certitude, et, d'une première vue d'ensemble, en ont fait une théorie applicable à tous les détails. J'avais compté étudier plus longtemps ces matières avant d'oser en parler publiquement; j'aurais voulu prendre connaissance de plusieurs ouvrages importants que je n'ai point encore lus ; je me promettais surtout de trouver dans l'*Histoire de la poésie latine au moyen âge* que nous attendons de vous bien des indications et des instructions ; mais deux causes me déterminent à donner aujourd'hui l'idée générale et quelques-unes des preuves de la théorie en question. D'une part, en effet, si, comme je l'espère, je vous convaincs de la vérité de ma thèse, vous en déduirez à coup sûr des conséquences importantes qui ne seront pas sans influence sur votre livre ; d'autre part, le cours que vous avez fait si brillamment, l'année dernière, à l'École des chartes, le Discours d'ouverture que vous avez publié, ont déjà répandu dans un certain nombre d'esprits des opinions que je crois incomplétement vraies, et il est bon de fournir un moyen de les contrôler avant qu'elles soient enracinées trop fortement. C'est ainsi que M. Marius Sepet, « sans avoir spécialement étudié la question, incline assez » à votre opinion, et la fait même, par la suite de son article, complétement sienne. Il est vrai que votre leçon d'ouverture a surtout pour lui le mérite que les *idées en sont françaises*. Cet « éloge qu'il vous fait » n'est pas bien clair : qu'est-ce que des *idées françaises* à propos de la versification latine du moyen âge ? Cela veut dire sans doute que ceux qui ne pensent pas comme vous sur l'accent ont des *idées allemandes*. Cherchons surtout, si vous m'en croyez, à avoir des idées justes.

Pour marquer nettement le point qui me sépare de vous, je ne saurais mieux faire que de reproduire la page de votre leçon d'ouverture, où, répondant moins à une phrase de mon *Étude sur l'accent latin* qu'à certaines conversations, vous dites : « Dès aujourd'hui, nous pouvons le déclarer : si l'influence de l'accent a été réelle, elle n'a eu rien de régulier, rien de fixe, rien d'officiel enfin. Nous admettons fort volontiers, avec un érudit distingué de cette école, que le vers moderne « est l'assemblage d'un nombre fixe de syllabes dont certaines doivent être accentuées. » Oui, mais CES SYLLABES, QUI DOIVENT EN EFFET ÊTRE ACCENTUÉES, N'ONT JAMAIS DE PLACE FIXE, NI, CHOSE PLUS GRAVE, DE NOMBRE FIXE DANS LE MÊME VERS. Choisissez vous-même les vers latins du moyen âge, choisissez les vers français que vous jugerez les



plus favorables à votre système, et nous vous prouverons sans peine que, dans chacun d'eux, le nombre et la place des accents sont perpétuellement variables. Donc, le rôle de l'accent n'est pas susceptible d'être réglé par des lois précises; donc, c'est à notre sentiment particulier de l'harmonie que cette accentuation est véritablement abandonnée; donc, le rôle de l'accent est secondaire. D'autant plus que le nombre des accents est la conséquence forcée du nombre des syllabes dans un vers. Citez-nous, d'ailleurs, citez-nous un seul traité du moyen âge où l'importance de l'accent soit constatée scientifiquement. Rendons-lui son vrai rôle, rendons-lui sa vraie place APRÈS l'assonance, et surtout APRÈS l'isochronie des syllabes. *Cuique suum* (p. 17). »

Certes, mon cher ami, cette sortie est éloquente; elle a toutes les qualités oratoires : le mouvement, la variété du ton, la chaleur, l'argumentation pressée; elle contient, dans son petit espace, une apostrophe et un sorite, et elle se termine brillamment par une citation triomphante. Mais elle a aussi les faiblesses du genre. L'orateur veut persuader et non prouver; il cherche à produire un effet actuel et non une conviction durable : de là vient qu'il est souvent vague et obscur, qu'il ne craint pas de se contredire, et qu'il emploie sans scrupule des moyens de peu de valeur, pourvu qu'ils servent son dessein immédiat. Ainsi la phrase que vous avez imprimée en lettres capitales est loin d'être claire; qu'entendez-vous par CES SYLLABES, QUI DOIVENT EN EFFET ÊTRE ACCENTUÉES? Sont-ce, comme je l'ai dit, *certaines* syllabes, c'est-à-dire des syllabes déterminées? Non : c'est précisément ce que vous niez. Alors cela exprime simplement que dans tout vers il y a des syllabes accentuées; mais, réduite à ce *truism*, que signifie l'adhésion que vous donnez *fort volontiers* à ma définition du vers? — Vous ajoutez que ces syllabes accentuées N'ONT JAMAIS..... DE NOMBRE FIXE DANS LE MÊME VERS. Fort bien : mais plus loin vous couronnez votre raisonnement par cette phrase : « D'autant plus que le nombre des accents est la conséquence forcée du nombre des syllabes dans un vers. » Si je sais lire, cela veut dire que des vers qui ont le même nombre de syllabes auront toujours le même nombre d'accents. Alors que devient l'assertion précédente, en capitales? — Quant aux moyens admis sans scrupule, je range dans cette série le : « Citez-nous d'ailleurs, citez-nous, etc.; » car en vérité vous savez aussi bien que moi que vous m'opposez là une fin de non-recevoir qui ne peut

produire d'effet que sur un auditoire trop charmé pour réfléchir. Allez donc demander à M. Guessard de vous montrer un traité du moyen âge où les lois grammaticales du français soient *constatées scientifiquement;* ou refusez à M. Quicherat d'admettre sa magnifique histoire du développement successif de chaque pièce de l'architecture en France, tant qu'il ne vous l'aura pas fait voir *constatée,* et *scientifiquement* encore, dans un *traité du moyen âge*. Les lois de la versification, comme celles de la langue, comme celles qui régissent en général les phénomènes historiques, sont écrites dans l'instinct populaire et non dans des livres : il est bien rare que ceux qui les suivent en aient conscience; et la tâche de la critique est précisément de démêler leur unité à travers les variations de la pratique. N'y a-t-il pas de nos jours des poëtes qui font d'excellents vers sans se douter des vraies règles de notre versification? et a-t-on attendu les grammaires pour parler en bon français? Cependant, par un rare bonheur, je ne désespère pas de vous montrer un jour ou l'autre, sinon la constatation scientifique, au moins l'intelligence et l'exposition suffisante, dans un *traité du moyen âge,* des lois essentielles de la versification moderne; mais aujourd'hui je m'en tairai; je me borne aux faits.

Là est, en effet, votre réelle et solide argumentation. « Choisissez vous-même, me dites-vous, choisissez les vers que vous jugerez les plus favorables à votre système, et nous vous prouverons sans peine que dans chacun d'eux le nombre et la place des accents sont perpétuellement variables. » Eh bien! j'accepte l'épreuve, et je vais vous soumettre quelques exemples. Seulement, je ne *choisirai* pas les vers *les plus favorables à mon système;* je prendrai au hasard, n'importe où, dans les vers latins rhythmiques du moyen âge; je n'ai encore rencontré que de ces exceptions qui servent à éclaircir la règle. Je dis les vers latins, et, en effet, pour les vers français, franchement, je n'ai pas besoin de faire mes preuves. Je vous avoue qu'il me semble étrange qu'après le *Traité de versification française* de M. Louis Quicherat, on se refuse encore à voir que nos vers sont fondés sur l'accent. C'est ne pas entendre le sens de ce mot. M. Sepet, dans son article précité, dit à ce propos : « Quand Corneille, Racine et Boileau avaient posé leur alexandrin sur ses douze pieds, lui avaient ménagé son repos à l'hémistiche, et l'avaient orné de sa rime, ils étaient, au point de vue du mètre, pleinement satisfaits d'eux-mê-

mes, et, s'ils accentuaient telle ou telle syllabe, c'est par un sentiment personnel de l'harmonie, etc. » Mais, par tous les dieux! M. Sepet ne comprend donc pas que *poser un alexandrin sur ses douze pieds* et *lui ménager un repos à l'hémistiche*, c'est assembler douze ou treize (ou, au moyen âge, quatorze) syllabes dont la sixième et la douzième sont nécessairement accentuées :

Oui, je viens dans son témple adorer l'Éternél.

Mettez à la place :

Je viens prier l'Éternél dans son saint témple,

Vous n'avez plus de vers. — Je le crois bien, direz-vous : j'aurai détruit l'hémistiche et violé la règle qui veut que le vers ait une syllabe de plus quand la dernière est muette. — Mais cette règle et celle de l'hémistiche ne sont que des formules techniques, empiriques, dont l'accent est l'explication : si la sixième syllabe du vers doit toujours être la dernière d'un mot, c'est qu'elle doit être accentuée, et qu'en français l'accent est toujours sur la dernière syllabe sonore; si la douzième syllabe ne doit pas être muette, c'est par la même raison. Voyez l'italien : l'une des formes de son décasyllabe demande, comme la forme la plus usitée du nôtre, l'accent sur la quatrième et la dixième syllabe; mais, comme il a des mots accentués très-diversement, cette règle n'a pas les mêmes conséquences, et il écrit très-bien :

Che'l gran sepólcro liberò di Crísto.

La rime elle-même, je l'ai dit ailleurs, n'est que l'homophonie de deux syllabes *accentuées : góla* et *pérgola* en italien ne riment pas. Mais laissons cela; je crois que la question est vidée depuis longtemps, et il suffit de renvoyer à l'excellent ouvrage que j'ai nommé ceux qui ne se rendraient pas bien compte de sa solution. D'ailleurs, la versification latine populaire étant la source de la nôtre, l'étude de son organisme contribuera à éclairer les lois de celle-ci, et fera toucher les profondes racines par lesquelles elles tiennent au cœur même et au génie de la langue latine et des peuples qui l'ont parlée.

Il s'agit donc de montrer le rôle qu'a joué l'accent dans la versification latine du moyen âge. Il est bien entendu que nous lais-

sons de côté tout ce qui est une imitation et une continuation artificielle des vers classiques; nous ne parlons ici que de cette versification latine désignée par les auteurs du temps comme *populaire*, *vulgaire*, et surtout *rhythmique*, en opposition à la poésie métrique [1] : c'est sur elle seule que portent mes observations. Vous n'attribuez dans cette versification aucun rôle à l'accent tonique; car je ne puis même admettre que vous lui laissiez, comme vous le dites ci-dessus, « un rang secondaire, APRÈS l'assonance, APRÈS l'isochronie des syllabes. » Vous pensez en effet que « le nombre et la place des accents sont perpétuellement variables; » vous ajoutez que l'accentuation « est abandonnée à notre sentiment particulier de l'harmonie. » Dès lors ce n'est que par suite d'une confusion évidente que vous lui accordez une place analogue, bien qu'inférieure, à celles de l'assonance et de l'isochronie des syllabes. Ce qui est *abandonné au sentiment particulier de l'harmonie* de chaque poëte ne fait pas partie intégrante de la versification; c'est simplement une conséquence générale de la constitution de la langue même, plus ou moins modifiée par son application au vers. Je rétablis donc votre pensée dans toute sa netteté en disant que vous ne reconnaissez à l'accent aucun rôle dans la versification latine rhythmique. A vos yeux, la numération des syllabes, effectuée sans tenir compte de leur quantité (c'est ce que vous appelez l'*isochronie*), et l'assonance ou la rime, tels sont les véritables et uniques éléments de cette versification [2]. Or j'espère vous faire voir, aussi clairement que je le vois moi-même : 1° que l'accent tonique détermine, dans la versification latine rhythmique, la nature des chutes de vers ou rimes et, par suite, la construction des strophes; 2° qu'il est la base essentielle du vers lui-même, et qu'il le constitue d'après des règles aussi délicates que rigoureuses, observées par tous les

1. Multas *rhythmicas cantilenas* de eo composuerunt (R. d'Agiles, ap. Du Méril, I, 41). *Rhythmis vel versibus* (Stat. des Prémontrés, ib.). Pluraque amatoria *metro vel rhythmo* composita reliquisti carmina (Héloïse, ib., p. 95). Carmen oro pange *metro*, Seu canore *rhythmico* (Herm. Contractus, dans Wolf, p. 84). — Voyez surtout là-dessus E. Du Méril, l. l., p. 77, n. 1; cf. t. II, p. 151 et *pass.*

2. Pardonnez-moi de mettre en saillie la manière dont vous vous représentez cette versification par un spécimen, un *monstre*, comme disent les musiciens. Je place en regard une strophe d'Adam de Saint-Victor (I, 117), et une strophe qui en est la déformation rhythmique. A vos yeux, il ne doit pas y avoir de différence entre les deux; vous devez les trouver (au point de vue du rhythme, s'entend) également bonnes. Vous verrez, en suivant ma démonstration, que *tous les vers* qui, dans ma

poëtes qui possèdent suffisamment leur art. Je ne prétends pas ici entrer dans les détails. Je vous écris à la campagne, avec trois ou quatre volumes pour toute bibliothèque : le livre de Wolf (*Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*), le tome premier de votre excellente édition des *Œuvres d'Adam de Saint-Victor*, et les deux inappréciables recueils de M. Edélestand du Méril (*Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle* et *Poésies populaires latines du moyen âge*); voilà, avec un *Paroissien complet*, tout ce que j'ai à ma disposition. Mais cela me suffit pour le moment.

Avant de procéder à une démonstration, il est indispensable d'établir un principe sans lequel tout est obscurité dans ces questions rhythmiques, et à la lueur duquel tout s'éclaire. Ce principe, c'est qu'il est naturel à la voix humaine d'entremêler également les *arsis* et les *thesis*, les syllabes fortes et les syllabes faibles, les toniques et les atones, si bien que l'accent principal d'un mot étant déterminé par les lois qui lui sont propres, la voyelle qui suit ou précède immédiatement cet accent est notablement plus faible (toniquement) que la seconde en avant ou en arrière ; en d'autres termes, le mouvement rhythmique est naturellement binaire et non ternaire [1]. Il en résulte qu'un mot latin de cinq syllabes qui a l'accent sur la troisième aura ce que j'appelle l'*accent secondaire* sur la première et la cinquième, tandis que la deuxième et la quatrième seront sensiblement plus faibles. Tel serait le mot *retináculum*, qu'on pourrait noter ainsi, en prenant ʹ pour signe de l'accent, ᵕ pour signe de la plus forte dépression, et ˇ pour signe de l'accent secondaire : *rětĭnácŭlŭm*. Cette loi rhythmique règne dans toutes les langues que j'ai examinées à ce point de vue, et j'en donnerai tout à l'heure quelques exemples. Dans une versification fondée sur l'accent, on en vient

strophe, diffèrent de ceux d'Adam, sont faux et inadmissibles pour une raison ou pour une autre.

ADAM.	*Strophe fausse.*
Mentes prius imperitas	Mentes minime peritas
Et sopitas et oblitas	Quas cæcavit infirmitas
Erudis et excitas.	Excitasti sopitas ;
Foves linguas, formas sonum ;	Mox tuis verbis consonum,
Cor ad bonum facit pronum	Ad bonum facit cor pronum
A te data charitas.	A te data charitas.

1. Cf. les passages cités par Wolf, l. l., p. 83.

tout naturellement à assimiler les syllabes qui ont l'accent secondaire à celles qui ont l'accent principal : on peut dire, appliquant à la rhythmique des expressions qui appartiennent proprement à la métrique, que le dactyle et l'anapeste (′◡◡, ◡◡′) répugnent à cette versification, et qu'elle ne reconnaît, sauf exception, que l'ïambe (◡′) et le trochée (′◡). Ceci est un point capital et la base de tout ce qui va suivre.

Ce n'est pas que le dactyle, l'anapeste ou d'autres formes soient incompatibles avec l'accentuation [1]; nous verrons au contraire qu'elle les a parfois admises. Mais la versification accentuée est d'origine toute populaire; et le mouvement binaire est encore aujourd'hui celui de la musique comme de la prononciation populaire; cette alternance régulière d'*arsis* et de *thesis* est la forme rhythmique la plus simple, la plus facilement saisissable; elle a dominé de bonne heure la versification latine, et nous la retrouvons à l'origine de tous les systèmes modernes [2].

Ceci posé, j'ouvre au hasard Adam de Saint-Victor ou l'un des livres de M. du Méril, et je suis frappé d'un fait extrêmement remarquable : *l'accentuation des vers qui riment ensemble est pareille.* L'accent latin, vous le savez, ne peut occuper que deux places : dans les disyllabes, il est toujours sur la première; dans les polysyllabes, il est sur la pénultième quand elle est longue, sur l'antépénultième quand la pénultième est brève : tous les mots sont donc nécessairement paroxytons (*mínus*) ou proparoxytons (*dóminus*). Or jamais un mot comme *minus* ne rime avec un mot comme *dominus*; et ce n'est pas, notez-le bien, une question de quantité, puisque l'*i* est bref dans les deux mots. C'est donc par erreur que vous dites, dans l'*Introduction* aux *OEuvres d'Adam* (p. CLIII) : « Ces vers sont réduits à un nombre uniforme de syllabes et n'ont gardé de l'antique prosodie que la *quantité* des pénultièmes; » et dans votre *Leçon d'ouverture* (p. 16) : « Par une dernière pudeur, on maintiendra la quantité des deux dernières syllabes de chaque vers. » La *quantité* n'a rien à faire ici, pas plus

1. Le spondée est à peu près interdit à la versification accentuée. — Pour cela comme pour un grand nombre d'autres points, il faut mettre tout à fait à part la versification allemande du moyen âge, qui se fonde sur la numération des *arsis*, sans tenir compte des *thesis*. Là on trouverait sans peine des spondées, des dactyles, etc.; mais rien ne serait plus faux que de transporter ces noms dans ce domaine.

2. Voyez Zarncke, *Ueber den fünffüssigen Jambus*, et mon article sur ce livre (*Revue critique*, I, p. 205).

que la pudeur. C'est une simple question d'accent : *dóminus* ne rime pas plus à *mínus* que *pérgola* à *góla* ; mais *mínus* rime fort bien à *divínus*, et on ne se soucie aucunement de la quantité dans les mots paroxytons. On semble l'observer dans les mots proparoxytons, parce que là elle coïncide toujours avec l'accent : *diffŭgit* au présent est accentué sur la première, *diffūgit* au parfait accentué sur la seconde ; mais voilà tout. Sans quoi, je le répète, on verrait rimer des mots comme *dominus* ou *salutifera* avec des mots comme *minus* ou *fera*, et, encore une fois, vous ne le verrez *jamais* [1]. Le nom de la mère de Jésus, *Maria*, est, par une exception dont j'ai donné ailleurs le motif, accentué sur la pénultième ; aussi ne rimera-t-il jamais avec des mots comme *mária*, *pária*, etc. ; mais on le trouve en rime avec *pía* (Adam, I, 332) et autres mots semblables. J'en dirai autant d'*harmonia*, *sophia*, etc., mots accentués sur l'*i*, qui ne riment jamais avec des mots comme *dæmónia*, *ímpia*, mais bien avec des disyllabes, nécessairement paroxytons.

De cette distinction, si rigoureusement observée dans toute la versification latine rhythmique, nous pouvons tirer une importante conséquence. Reportons-nous en effet au principe posé plus haut, et rappelons-nous que dans la rhythmique un proparoxyton peut équivaloir à un oxyton. Les mots de cette nature (*dominus*, *impia*) peuvent donc être regardés comme accentués sur la dernière et l'antépénultième, ou sur celle-ci seulement : or, nous avons un moyen de savoir ce qui en est. La rime est l'homophonie de deux syllabes accentuées : donc, s'il n'y a d'accent que sur l'antépénultième, la rime portera sur cette syllabe. C'est ce qui n'a pas lieu : elle porte sur la dernière (*us*, *a*), ou, quand elle est plus riche, comme chez Adam, sur les deux dernières (*inus*, *ia*), mais non sur l'antépénultième. Donc ces mots doivent être considérés, au point de vue de leur valeur rhythmique, comme des oxytons.

Ainsi nous avons deux sortes de rimes, oxytoniques et paroxytoniques, qui donnent nécessairement deux natures de vers : les vers accentués sur la dernière, — les vers accentués sur l'avant-dernière. C'est précisément la distinction qui subsiste en français entre les vers *masculins* et les vers *féminins*, les premiers

1. Il y a une strophe dans Adam où *una* semble rimer avec *individua* (I, 182, str. 5) ; mais cette strophe est évidemment altérée. Outre que *ua* et *una* ne riment pas, le 3ᵉ vers, qui devrait rimer avec les deux mots, se termine par *simul*.

oxytons, les seconds paroxytons. Cette distinction se retrouve dans toutes les langues qui ont fait de l'accent la base de leur versification. Dans toutes, il est interdit de faire rimer ensemble ces deux sortes de vers. En français, on a été jusqu'à en exiger toujours l'entrelacement régulier, exigence excessive pour les vers récités, mais qui s'impose d'elle-même à un grand nombre des formes de vers chantés, car elle est souvent commandée par la musique. C'est cette nécessité musicale, souveraine dans une versification entièrement destinée à être chantée, comme celle qui nous occupe, qui a porté définitivement un accent très-sensible sur la dernière syllabe des proparoxytons latins ; car la langue latine, n'ayant pas d'oxytons réels, ne pouvait s'en procurer autrement. Le même procédé se retrouve dans d'autres langues : l'italien, dans une forme rhythmique évidemment populaire, qui se rattache directement à l'une de celles du moyen âge latin, emploie de même le *sdrucciolo* en guise d'oxyton, et le fait alterner avec le paroxyton :

La donna é móbilé
Qual piuma al vénto;

ce que le français ne peut traduire autrement que par :

Comme la plume au vént
Femme est volàge.

L'allemand, dans les vers ïambiques où il n'admet qu'un mouvement binaire, compte comme des accentuées les dernières syllabes de mots proparoxytons tels que *schönere*, *lieblicher*. Enfin le grec moderne n'a pas procédé autrement pour la formation du vers politique, qui se compose de deux hémistiches, le premier oxyton (ou *masculin*), le second paroxyton (ou *féminin*); il possédait, il est vrai, des mots oxytons, mais en petit nombre : il leur a assimilé les proparoxytons, et telle est la véritable explication de ce vers.

Revenons au latin. J'ai dit qu'il n'avait pas d'oxytons : ce n'est pas tout à fait exact. Il a d'abord quelques monosyllabes, *est*, *fit*, *sunt*, etc., qui peuvent donner au vers une chute masculine. Mais ils n'étaient d'aucun usage à la rime, puisqu'ils ne riment qu'avec eux-mêmes ; aussi ne les trouvons-nous équivalents à des proparoxytons que dans certains vers, très-analogues aux

vers politiques grecs, où les premiers hémistiches sont masculins et ne riment pas, tandis que les seconds sont féminins et riment : là, on voit quelquefois à la septième syllabe, qui doit être accentuée, la finale d'un proparoxyton remplacée par un monosyllabe (voy. E. du Méril, II, p. 157, v. 8, 16 ; p. 159, v. dern. ; p. 161, v. 20, 21 ; p. 173, v. 12, etc.). Pour utiliser un monosyllabe à la rime, il aurait fallu se résigner à le faire rimer avec lui-même : c'est ce qu'a fait l'auteur d'une pièce assez curieuse et fort ancienne, où le mot *est* termine tous les vers masculins, remplaçant le proparoxyton habituel (Du Méril, I, 138)[1]. — Mais, en dehors des monosyllabes, certains noms propres hébreux ont conservé en latin leur accent originaire, sur la dernière : tels sont *Bethleem*, *Jerusalem*, mots dont la terminaison, par exception, se rapproche de celle de certains proparoxytons latins. Si mon principe est juste, ces proparoxytons et ces mots hébreux doivent avoir la même valeur et rimer ensemble ; et en effet, dans un *Chant sur la nativité du Christ* (Du Méril, II, p. 47), je trouve également, pour composer le petit vers masculin de quatre syllabes qui termine chaque strophe : *In Betleem*, *Jerusalem* et *artificem* [2].

La distinction des vers masculins et féminins a engendré dans la versification latine du moyen âge une remarquable régularité. Les langues romanes, sauf des cas particuliers, se sont contentées de ne pas faire rimer ces deux sortes de vers ensemble ; l'entrelacement obligé du français est moderne. La versification latine au contraire n'admet presque jamais le mélange libre des vers masculins et féminins. De là trois formes de strophes (car toute cette poésie, faite pour le chant, est strophique) : ou bien il n'y a dans la strophe que des vers masculins, — ou il n'y en a que de féminins, — ou ils sont régulièrement croisés. Vous avez un exemple de la première forme dans le *Veni sancte Spiritus*, et un exemple de la seconde dans le *Dies iræ*. Quant à la strophe croisée, elle a deux formes essentielles, toutes deux de quatre vers, desquelles dérivent toutes les autres. La première est caractérisée par ce fait que les vers pairs sont masculins, les impairs féminins. Voici la première ; je prends la strophe que vous avez citée vous-même (*Introduction*, p. CLV) :

1. Voy. aussi Du Méril, II, 236, v. 15, 17, 19.

2. Il va sans dire que ces noms hébreux peuvent remplacer les proparoxytons à l'hémistiche des vers désignés ci-dessus, qui y admettent des monosyllabes (voyez Du Méril, t. II, p. 72, v. 18 ; 74, v. 4 ; 82, v. 2, 5 ; 92, v. 1, 2 ; 168, v. 22, etc.).

Ad honorem tuum, Chríste,
Recolat Ecclesiá
Præcursoris et baptístæ
Tui natalitiá.

Voici la seconde, où c'est l'inverse; elle a les vers impairs masculins, et les pairs féminins :

Mihi est propositúm
In taberna móri ;
Vinum sit appositúm
Morientis óri [1].

La première est le fondement de la poésie liturgique; la seconde est surtout employée dans cette singulière poésie, œuvre souvent très-profane de clercs, rapportée par le moyen âge à divers personnages plus ou moins réels, et dont le vrai nom semble être poésie *goliardique*. Ces deux strophes, je le remarquerai en passant, ont leurs analogues dans la poésie populaire française : la première se retrouve dans un grand nombre de nos chansons (les vers impairs ou féminins ne riment pas), comme dans ce couplet :

Nous étions trois jeunes filles,
Toutes trois à marier:
Nous nous d'mandions l'une à l'autre :
Ma sœur, fait-il bon aimer [2] ?

1. Dans la forme originaire de ces deux strophes, les vers pairs (masculins dans la première, féminins dans la seconde) riment seuls. Ainsi :

I. Congaudentes exultemus
Vocali concordia
Ad beati Nicholai
Festiva solemnia.

II. Est abominabilis
Prælatorum vita,
Quibus est cor felleum
Linguaque mellita.

2. C'est (sauf le nombre des syllabes, qui varie) le rhythme de la grande majorité des poésies populaires de toute l'Europe.

La seconde nous apparaît dès le moyen âge dans des chansons évidemment populaires :

Un chapelet fait en a
  De rose florie;
Por Dieu, traiés vos en lá,
  Cil qui n'amés mie.

C'est aussi la forme des quatre premiers vers de la fameuse chanson du *Misanthrope*, et des jolis couplets, faits par La Motte sur un air populaire, qui annoncent l'arrivée d'une compagnie comme on n'en a jamais vu, et entre autres :

Un savant prédicateur
  Comme Bourdaloue,
Qui veut toucher le pécheur
  Et craint qu'on le loue...
Va-t'en voir s'ils viennent, Jean,
  Va-t'en voir s'ils viennent.

Vous avez parfaitement expliqué comment de la première de ces strophes s'est développée peu à peu la strophe de six vers qu'a employée de préférence Adam de Saint-Victor, et que les anciens traités appellent le *versus tripertitus* (ou *triphthongus*) *caudatus*[1]. Voici le modèle, cité par vous, de cette strophe que vous admirez tant, et non sans raison :

Heri mundus exultavit,
Et exultans celebravit
  Christi natalitia;
Heri chorus angelorum
Prosecutus est cœlorum
  Regem cum lætitia[2].

1. Voy. Wolf, l. l., p. 31, 198, 213 ; cf. *Jahrbuch für romanische Literatur*, VII, 44.

2. On ne devrait pas, pour bien faire, écrire les vers masculins comme plus courts que les autres ; ils sont de même dimension, si on considère que les vers féminins ont toujours une syllabe de plus que les masculins de même longueur : c'est d'après cette méthode qu'on écrit les vers français. Toutefois la disposition contraire étant adoptée généralement pour les strophes latines, je la conserve d'autant plus volontiers qu'elle a l'avantage de faire distinguer du premier coup d'œil les vers masculins des féminins.

Elle est surtout connue par le *Stabat Mater*. J'ai suivi ailleurs l'opinion de M. Wolf, qui pense que le troisième vers (masculin) était d'abord un refrain, ajouté à chaque groupe de deux vers. Mais je crois maintenant que votre interprétation est à la fois plus vraisemblable et plus conforme à l'histoire [1] : cette strophe procède de la précédente par le simple redoublement de chacun des grands vers (vers féminins). Dans votre *Introduction* à Adam, vous placiez cette transformation vers le premier quart du douzième siècle; dans votre *Leçon*, vous l'attribuez à un « homme d'esprit » de la fin du onzième siècle (p. 20).

Voilà la première partie de ma petite dissertation; je pourrais l'appeler : *Du rôle de l'accent dans les rimes*. Je n'y ajouterai qu'un mot à propos de la définition, toute nouvelle, que vous avez donnée à deux reprises (*Introduction*, p. CLV; *Leçon*, p. 18) de l'assonance et de la rime. Suivant vous, *l'assonance ne porte que sur la dernière syllabe ou voyelle; la rime, au contraire, ou rime léonime, atteint les deux dernières syllabes*. Il me semble fâcheux de changer ainsi le sens de mots employés et définis depuis longtemps. L'assonance, phénomène propre aux langues modernes, est l'homophonie de la voyelle accentuée n'entraînant pas celle des consonnes qui la suivent : *parle* et *dame*, *peril* et *fin* en vieux français, — *Roncesvalles* et *pares*, *flor* et *ocasion* en espagnol; la rime est l'homophonie de la voyelle accentuée et des consonnes qui la suivent. Réservez le nom de *rime léonine* (pourquoi admettre ce barbarisme de *léonime*?) à ce que vous appelez *rime*, et nous éviterons une confusion, qui, en ces sujets délicats, peut conduire à des erreurs [2].

J'arrive à mon second point, qui est celui-ci : Non-seulement l'accent, dans la versification latine du moyen âge, détermine la nature des rimes et les divise en deux classes; il est encore la base essentielle du vers lui-même, composé en général de tro-

1. Le système de M. Wolf rattachait plus directement les *proses de la seconde époque*, comme vous les nommez, aux proses *notkériennes*, tandis que dans le vôtre il n'y a entre les deux modes aucun point de contact : les auteurs de proses abandonnent tout à fait les traces de Notker, et vont chercher ailleurs la forme qu'ils adoptent et perfectionnent.

2. Je proposerais d'appeler *homœotéleutes* les rudiments de rimes qu'on trouve souvent dans les poëtes latins antérieurs au moyen âge, et qui nous offrent une simple consonnance des syllabes non accentuées.

chées toniques, admettant quelquefois des ïambes et rarement des dactyles. C'est ce que je vais démontrer très-simplement, en vous priant de vous rappeler le principe, posé plus haut, de l'accent secondaire [1].

La strophe dont j'ai donné un exemple ci-dessus, la strophe d'Adam, si vous voulez, le *versus tripertitus caudatus*, est à peu près constamment trochaïque. Scandez les six vers cités plus haut d'après l'accent : aux vers féminins vous n'avez que des trochées; aux vers masculins, la dernière syllabe seule n'a pas de compagne atone, mais c'est précisément ce qui en fait des vers masculins. Ou bien voulez-vous faire la même épreuve sur la première strophe du *Stabat?*

Stábăt mátĕr dólŏrósă
Júxtă crúcĕm lácrȳmósă
  Dúm pĕndébăt fílĭús;
Cújŭs ánĭmám gĕméntĕm
Cóntrĭstátăm ét dŏléntĕm
  Pértrănsívĭt gládĭús.

Maintenant, prenez tout votre Adam, prenez toutes les strophes analogues que vous trouverez, vous ne rencontrerez de fautes que dans celles qui sont mal copiées ou qui émanent de versificateurs malhabiles. Les quelques licences qu'on peut signaler ne portent que sur les deux premiers pieds, et encore sont-elles bien rares dans les bons poëtes, comme Adam de Saint-Victor. Il se permet quelquefois, aux vers masculins [2], de remplacer les deux premiers trochées par un dactyle précédé d'une syllabe atone (◡′◡◡ au lieu de ′◡′◡); et je signale cette licence parce que c'est celle que j'ai rencontrée le plus fréquemment, soit dans Adam, soit surtout dans les autres versificateurs [3]. Elle n'est pas de celles qui troublent gravement le rhythme, et elle ne nous empêchera pas de reconnaître la belle harmonie et la régularité constante de cette strophe trochaïque, dont on n'avait pas encore bien saisi la facture.

1. Il faut y ajouter le traitement, naturellement assez arbitraire, des monosyllabes : ils ont ou n'ont pas l'accent, à la volonté du poëte, uniquement astreint à ne pas violer l'accent oratoire.

2. Je n'en ai remarqué qu'un exemple à un vers féminin : *Post Deum spes singularis*, et je le crois fort douteux; voyez plus loin.

3. Quand Adam prend cette licence ou quelque autre, il la compense souvent

Je suis surpris que vous n'ayez rien dit d'une autre loi, fort apparente, de la rhythmique latine, je veux parler de la *césure*. Les quatre trochées des vers féminins (pour nous en tenir au *tripertitus caudatus*) se divisent toujours en deux parties égales, comme vous pouvez aisément le vérifier [1]. De là certaines particularités qui frappent dans toutes ces strophes sans qu'on puisse d'abord se rendre compte de leurs causes; j'ai remarqué, par exemple, que beaucoup de vers masculins commencent par des trisyllabes proparoxytons, tandis que les mots de ce genre sont rares au début des vers féminins, et qu'en dehors de cette place en tête du vers (et de celle qu'ils peuvent occuper à la fin des vers masculins), ils ne se rencontrent jamais dans les strophes d'Adam, bien qu'ils soient très-fréquents en latin [2]. Voici la raison de ce fait. Chaque hémistiche des vers féminins dont il s'agit, n'ayant que quatre syllabes, offrira nécessairement une de ces cinq formes : ou deux disyllabes (*Heri mundus*), ou un mot de quatre syllabes (*Prosecutus*), ou un disyllabe et deux monosyllabes (*Tu post vitam*, Adam, I, 21, *Complens in se*, I, 37), ou un monosyllabe suivi d'un trisyllabe paroxyton (*Et exultans*), ou un trisyllabe proparoxyton suivi d'un monosyllabe (*Liberet lex*, Adam, I, 126, v. 54). Cette dernière forme n'est évidemment possible

en la répétant au vers correspondant. Ainsi, dans la strophe 4 de sa sixième prose sur Noël (t. I, p. 37), il met au premier vers masculin :

Ăccínctŭs pŏténtĭă ;

mais il a soin de mettre de même au second :

Ĕt légĭs mȳstérĭá ;

tandis que la forme usuelle se trouve dans les autres strophes :

Pátĕr míttĕns Fílĭúm...
Pródĭít ĭn públĭcúm.

1. Cette loi ne souffre pas une seule exception dans tous les vers d'Adam que j'ai vus. Elle en admet chez d'autres poëtes, et j'en ai précisément cité une dans la première strophe du *Stabat* (*Cujus animam gementem*). Le *Dies iræ*, composé uniquement de vers féminins de quatre trochées, m'offre deux licences (*Quærens me sedisti lassus*, et *Flammis acribus addictis*). Ce n'en sont pas moins des cas excessivement rares.

2. Les vers qui n'observent pas la règle de la césure peuvent offrir des trisyllabes proparoxytons ailleurs qu'au premier pied (*Cujus animam gementem*, *Flammis acribus addictis*) ; on va en voir la raison.

que dans le premier hémistiche, et elle y est très-rare [1]. Les mots de quatre syllabes ne sont pas nombreux en latin; deux monosyllabes de suite ne peuvent s'employer bien souvent [2] : d'où il suit que la grande majorité des vers féminins, dans les strophes d'Adam, se composent de disyllabes, ou de monosyllabes suivis de trisyllabes paroxytons. Les mots de plus de quatre syllabes sont nécessairement exclus. — Les vers masculins (sept syllabes) n'ont pas d'hémistiche [3], aussi le trisyllabe proparoxyton leur est-il permis; ils en font en effet un très-grand usage, surtout au

1. Je n'en ai remarqué que quatre exemples dans le premier volume d'Adam (p. 109, v. 57; p. 126, v. 54; p. 169, v. 1 et 7). Cela tient sans doute à ce que la pureté de l'hémistiche est altérée par les monosyllabes, qui ne sont qu'arbitrairement privés d'accent. — A ce propos, je ferai une remarque, c'est que la dernière syllabe d'un proparoxyton, étant toujours comptée comme tonique, ne peut jamais être suivie d'une syllabe accentuée; ainsi on ne trouvera jamais un proparoxyton suivi d'un disyllabe ou d'un proparoxyton trisyllabe. Je n'ai pas rencontré d'exception à cette règle.

2. Un disyllabe entre deux monosyllabes pourrait être lu ◡́◡◡, avec la licence mentionnée ci-dessus; tel serait le premier hémistiche du vers d'Adam déjà cité (I, p. 27, v. 60) : *Post Deum spes singularis*, mais je lirais plus volontiers : *Spes post Deum*.

3. On trouve assez souvent, dans les poésies populaires du douzième siècle, des vers masculins de dix syllabes; ceux-là ont un hémistiche placé à la quatrième, comme dans les vers féminins de huit syllabes. Le second hémistiche a donc six syllabes, dont la dernière est nécessairement accentuée : or il devient impossible de partager en deux trochées les *cinq* syllabes qui restent. On admet alors une anacrouse dans ce second hémistiche, avec ceci de particulier qu'elle peut se placer avant le premier ou avant le second trochée de cet hémistiche. Une pièce d'Adam (troisième prose sur Pâques, t. I, p. 68) nous fournira des exemples des deux procédés :

PREMIER CAS.	SECOND CAS.
Sálvĕ díĕs — dĭérŭm glórĭá...	Díĕs félĭx, — Chrístĭ vĭctórĭá,
Ín quă Chrístŭs — ĭnférnŭm spólĭát...	Díĕs dígnă — júgĭ lǽtítĭá...
Súb pĕccátŏ — cŏnclúsĭt ómnĭá,	Lúx dĭvínă — cǽcĭs ĭrrádĭát...
Út ĭnfírmĭs — sŭpérnă grátĭá.	Témpĕrávĭt — írăm clĕméntĭá.

Notez que ces vers, pas plus que les autres, n'offrent jamais deux toniques contiguës, ce à quoi ils prêtent cependant beaucoup. — Je remarquerai à ce propos qu'il est évidemment dans la nature de cette versification de donner aux vers féminins un nombre pair, aux vers masculins un nombre impair de syllabes. Toutes les fois qu'il en est autrement, il faut admettre une anacrouse ou une syllabe intercalaire; et souvent les vers de cette sorte offrent un certain trouble dans le rhythme. — Dans les vers ïambiques, dont je fais presque complétement abstraction ici, le rapport est naturellement inverse : les vers masculins doivent avoir un nombre *pair*, les vers féminins un nombre *impair* de syllabes.

premier pied ; ils emploient souvent aussi des mots de cinq et même de six ou de sept syllabes.

Au reste, plus j'ai regardé de près les proses d'Adam, plus j'ai reconnu qu'elles méritaient pleinement les éloges que vous donnez à leur forme. On sent instinctivement l'habileté et la sûreté de ces rhythmes ; mais combien on admire davantage leur souplesse, leur variété et leur correction constante, quand on connaît leurs véritables lois ! Une versification purement syllabique n'est qu'un corps sans âme ; elle est nécessairement toute matérielle, et ne peut obtenir d'effets que par le moyen brutal de la rime. L'accent donne à ces syllabes alignées les ailes sonores et mobiles avec lesquelles elles vont s'envoler, soutenues et enveloppées par la mélodie.

Seulement cette versification riche et variée n'est pas propre à Adam, ni à aucun poëte, à vrai dire : il n'est pas une des formes qu'il a employées qu'on ne retrouve chez l'un ou l'autre de ses contemporains. Il lui reste le mérite de la facilité, de la correction, et surtout de la richesse ; aussi ses œuvres m'ont-elles donné les exemples les plus variés, qu'il m'aurait fallu rassembler dans vingt lieux épars. Elles fourniraient presque les éléments d'une rhythmologie complète, surtout en ce qui regarde les diverses variétés de la strophe I ; le second type, celui qui débute par un vers (ou hémistiche) masculin, et finit par un vers (ou hémistiche) féminin, a été bien moins souvent traité par lui [1].

Ce second type, tel que je l'ai donné plus haut, servait surtout, comme je l'ai dit, aux versificateurs profanes ; il a rarement été traité avec autant de respect et de soin scrupuleux que le premier. Cependant les licences des poëtes sont peu nombreuses et peu graves. On écrit d'ordinaire ces vers en traitant les vers masculins comme de simples hémistiches ; la rime, qui ne porte le plus souvent que sur les vers féminins, les groupe habituellement en quatrains. J'adopte cette disposition, et voici comment se scandent ces strophes de quatre vers :

Míhĭ ést prŏpósĭtúm — ín tăbérnă mórĭ ;
Vínŭm sít ăppósĭtúm — mórĭéntĭs órĭ,
Ŭt dícănt cŭm vénĕrínt — ángĕlórŭm chórĭ :
Déŭs sít prŏpítĭús — húĭc pótătórĭ.

1. Voyez cependant à la page suivante, n. 1. La strophe citée page précédente, n. 3, appartient aussi au second type.

On voit qu'il y a une licence dans le premier hémistiche du troisième vers. C'est toujours la même ; les deux premiers trochées sont remplacés par un dactyle précédé d'une syllabe atone. Dans le second hémistiche (féminin) les bons versificateurs ne font jamais de fautes ; celles qu'on trouve çà et là sont peut-être attribuables aux manuscrits, d'autant plus que presque toujours elles se redressent par une simple interversion [1].

La régularité du rhythme n'est pas moins grande dans les strophes qui n'admettent que des rimes de même nature. Par exemple, *rimes masculines* (trochées) :

Vénĭ, sánctĕ Spírĭtús,
Ét ĕmíttĕ cœ́lĭtús
Lúcĭs túǣ rádĭúm.
Vénĭ, pátĕr paúpĕrúm,
Vénĭ, dátŏr múnĕrúm,
Vénĭ, lúmĕn córdĭúm [2].

Rimes féminines (trochées) [3] :

Avĕ, márĭs stéllă,
Déĭ mátĕr álmă,

1. Je remarquerai sur ce rhythme qu'Adam de Saint-Victor, dans sa prose sur la Circoncision, l'a traité d'une façon originale. Il a des strophes composées de deux vers de quinze syllabes, dont chacun se divise en un hémistiche (masculin) de huit syllabes et un hémistiche (féminin) de sept. Il se trouve donc avoir encore ici un vers masculin avec un nombre pair de syllabes ; mais, au lieu de recourir au procédé signalé plus haut, il remplace les trochées par des ïambes, ce qui exige au contraire un nombre pair de syllabes au vers masculin, impair au vers féminin. Voici deux strophes :

Hăc diĕ féstă cóncĭnát — mŭltímŏdá Cămĕ́nă
Cŏllaúdăns cœ́lĭ Dómĭnúm — cŭm dúlcĭ cántĭlénă.
Ĭnvénĭt dráchmă múlĭér — ăccéndĭtúr lŭcérnă,
Ĭn cárnĕ dúm cŏmpárŭit — mĕ̆ns Déŏ cóǣtérnă.

Ces vers ïambiques doivent détruire un doute qui peut-être subsiste encore dans votre esprit ; vous vous demandez peut-être si les trochées que j'ai signalés dans tous nos vers jusqu'à présent ne sont pas dus uniquement à la nature de l'accentuation latine, jointe au nombre des syllabes et à la césure ; mais vous voyez ici que la versification rhythmique peut adopter l'allure contraire quand elle le veut.

2. Il y a dans cette prose quatre licences (toujours la même, ◡́◡◡ pour ́◡́◡) aux vers 11, 12, 15 et 25, ce qui est trop pour une pièce de trente vers.

3. Ou plutôt *vers féminins*, car il n'y a en réalité pas de rimes dans l'*Ave maris stella*.

Átquĕ sémpĕr vírgŏ
Félīx cœ́lī pórtă.

Il y a dans cette charmante chanson, qui est bien rhythmique, quoiqu'elle porte le nom d'*hymne*, une seule licence (v. 19), et elle se corrige par une inversion si simple qu'il est très-naturel d'admettre une faute de transcription (au lieu de *Nos culpis*, lisez *Culpis nos*). En revanche la dernière strophe offre un vers masculin, le deuxième, qui contient en outre une faute grave [1], et le troisième semble également faux. Mais cette strophe a bien l'air d'être moderne; elle correspond à la clausule habituelle de toutes les hymnes : n'aura-t-elle pas été jointe postérieurement à celle-ci ? Je vous soumets la question.

Si les copistes ont peut-être quelquefois altéré le rhythme des vers latins du moyen âge, il a été troublé aussi par certaines corrections toutes modernes. Le *Dies iræ*, par exemple, est écrit tout entier (sauf les deux derniers vers, qui sont masculins) en vers féminins de quatre trochées, qui n'offrent pas une faute de rhythme [2]; la première strophe en donne l'exemple :

Díēs írǣ, díēs íllă,
Sólvĕt séclŭm ín făvíllă
Téstĕ Dávīd [3] cúm Sībýllă.

Vous savez que le troisième vers est parfaitement d'accord avec les idées reçues pendant tous les premiers siècles et jusqu'à l'avénement de la critique moderne. On croyait à la parfaite authenticité de ces prédictions sibyllines forgées par des chrétiens, et où l'on voyait entre autres choses, avec l'annonce du Messie, une fort belle description anticipée du jugement dernier. Au dix-septième siècle, si je ne me trompe, on voulut faire disparaître

1. Deux toniques l'une près de l'autre : *Súmmă laús Fīlĭó ;* car de regarder *laus* comme atone, il n'y a pas d'apparence. — Quant au 3e vers, *Spīrĭtŭī sánctŏ*, il offre la même faute, plus évidente encore. Peut-être cependant l'auteur scandait-il (à cause de *Spírĭtŭs*) *Spírĭtŭī?* C'est un mot dont l'accentuation semble avoir été assez mal fixée.

2. Il y a deux vers qui n'ont pas de césure ; voy. plus haut.

3. Rigoureusement *David* devrait donner un ïambe ; mais nos poëtes en font toujours un trochée. Ils ne sont pas, autant qu'il m'a semblé, très-conséquents dans leur traitement des mots hébreux. C'est un point à étudier.

de notre prose cette marque de crédule ignorance : on fit du second vers le troisième, et on intercala entre les deux celui-ci :

Crúcĭs ĕxpándĕns vĕxíllă.

L'interpolateur était persuadé que les vers du moyen âge n'avaient pas d'autres lois que le nombre des syllabes et la rime, et on l'eût bien étonné en lui disant qu'il faisait un vers faux, tel qu'on n'en saurait trouver un second au moyen âge (la quatrième syllabe accentuée, la cinquième atone!), et que la versification de cette prose était soumise à des règles aussi sûres que délicates. Il faudrait donc ou reprendre la Sibylle (c'est, je crois, ce qu'on a fait en adoptant la liturgie romaine), ou fabriquer un autre vers.

Je m'arrête, mon cher ami; je crois avoir suffisamment démontré ma thèse. Il est bien étonnant que des textes aussi souvent publiés, commentés, traduits que quelques-uns de ceux dont je me suis servi[1] n'aient pas encore révélé des lois qui les constituent si évidemment, et qu'ils nous crient, pour ainsi dire. En vérité, on peut appliquer à cette versification le mot célèbre : *Ils l'ont eue entre leurs mains comme un livre scellé*. Ce serait un travail des plus intéressants de poursuivre dans toutes leurs applications les principes que je viens d'exposer, et d'étudier, telle qu'elle se révèle maintenant à nous, la versification rhythmique du moyen âge dans son ensemble et dans ses détails. Peut-être l'entreprendrai-je quelque jour; peut-être (et c'est ce que je souhaite) un autre, ayant à sa disposition plus de temps et de connaissances, s'en chargera-t-il. J'ai voulu seulement ici présenter les données fondamentales d'une science qui est encore presque à faire : permettez-moi de les résumer une dernière fois.

La versification rhythmique se distingue de la versification métrique en ce qu'elle s'appuie sur l'accent et non sur la quantité. En latin, comme en général dans les langues romanes, elle est essentiellement syllabique, c'est-à-dire que les vers qui se correspondent ont toujours le même nombre de syllabes[2]. Elle est presque toujours exclusivement strophique, c'est-

1. D'autant plus que plusieurs sont encore chantés dans les églises catholiques, et que la musique y suit très-fidèlement le rhythme.

2. Les langues germaniques nous offrent au contraire des vers rhythmiques qui

à-dire que l'unité rhythmique s'y fractionne en plusieurs *distinctions* (c'est le terme technique du moyen âge), que nous appelons vers, et dont l'assemblage régulier forme la strophe. Elle assimile à une accentuée la syllabe qui est séparée de la tonique principale par une autre syllabe, qu'elle la suive ou la précède. Elle se compose, dans l'immense majorité des cas, de trochées rhythmiques (´◡), mais elle admet aussi l'ïambe (il règne alors exclusivement) et le dactyle mêlé aux trochées (à certaines places et dans certaines conditions seulement). Dans les vers de huit syllabes et au-dessus, elle exige une césure. Les licences qu'elle comporte sont très-restreintes et ne portent guère que sur les deux premiers pieds du vers. Une de ses conditions organiques est la distinction entre les fins de vers *masculines* (proparoxytons équivalant à des oxytons) et *féminines* (paroxytons) : de là trois genres de strophes, celles qui ne contiennent que des masculines (*Veni, sancte Spiritus*), celles qui ne contiennent que des féminines (*Dies iræ*), et celles qui reposent sur le mélange de ces deux chutes. Dans ces dernières, l'entre-croisement des masculines et des féminines est régulier, et la loi des strophes françaises modernes, qui veut que la strophe finisse par un vers d'une autre nature que celui qui la commence [1], est déjà rigoureusement observée. De là deux genres de strophes, celles qui commencent par un vers féminin et finissent par un masculin (*Ad honorem tuum, Christe*), et celles où l'ordre est inverse (*Mihi est propositum*) [2] ; le premier type se rencontre plus fréquemment dans la poésie liturgique, le second dans la poésie profane. La rime est le troisième élément constitutif de cette versification ; elle ne porte que sur les vers de même nature (masculins, féminins), et à l'origine seulement sur les vers de la même nature que celui qui finit la strophe ; elle est tantôt plate, tantôt régulièrement croisée ; elle offre de nombreuses variétés qui ne peuvent être même indiquées ici.

ne sont pas syllabiques. En français, la *Cantilène de sainte Eulalie* est peut-être versifiée dans ce système ; et on aurait à signaler, dans les langues romanes, quelques exceptions, plus ou moins réelles, à la règle générale.

1. Voyez L. Quicherat, *Traité de Versification française*, 2e éd., p. 218, 574.

2. Il vaut mieux s'exprimer ainsi que de dire, comme je l'ai fait ci-dessus pour plus de clarté : « Dans la première forme *les vers pairs* sont masculins, les *impairs* féminins. » Cela n'est vrai que de la strophe primitive de quatre vers ; plus tard, quand on a doublé, triplé, quadruplé, etc., les vers féminins, ils ont naturellement occupé diverses places. Il en est de même de l'autre strophe.

Telles sont, au douzième siècle environ, les lois de la versification latine rhythmique. Voici maintenant en peu de mots quelle est son histoire.

Vous imprimez en capitales, dans votre *Leçon d'ouverture* (p. 21), la proposition suivante : « C'EST A FORCE DE DÉFORMER LA VERSIFICATION ANTIQUE FONDÉE SUR LA MESURE OU LA QUANTITÉ, QU'ON EST PARVENU A LA TRANSFORMER EN LA VERSIFICATION MODERNE FONDÉE SUR LA RIME ET SUR L'ASSONANCE [1]. »

Mettons, s'il vous plaît, *sur l'accent, le syllabisme et la rime*. Mais la proposition en elle-même est, je crois, erronée. Ce n'est pas sans quelque hésitation que je viens l'ébranler : en effet, cette explication des origines de la versification rhythmique est celle de tous ceux qui s'en sont occupés. Il n'y a, à ma connaissance, que M. E. du Méril, qui, dans les notes du premier volume de ses *Poésies populaires latines*, ait jeté quelques mots qui semblent indiquer une autre opinion; mais il n'a pas généralisé ses observations, et, dans son *Introduction* (p. 78), il repousse même expressément l'idée de faire de l'accent la base de la nouvelle versification. MM. Weil et Benloew, dans le livre si remarquable qu'ils ont écrit sur l'*Accentuation latine*, ont très-bien vu que l'accent s'était peu à peu, dans la versification populaire, substitué à la quantité, mais ils ont expliqué ce phénomène par des vers analogues à ceux de Commodien, dans lesquels on reproduit les formes métriques reçues (l'hexamètre, p. ex.), en remplaçant les longues par des accentuées [2]. Donc, pour eux aussi, la versification rhythmique est une déformation de la versification métrique : la quantité s'effaçant peu à peu, à l'époque de la décadence, et son affaiblissement rendant l'accentuation de plus en plus marquée, on imagina de faire des vers où on calquait les vers métriques en substituant des accentuées aux longues (dans les temps forts), et ce fut grâce à ces essais que la versifi-

1. De même, dans l'*Introduction* d'Adam (p. CLII) : « Il est avéré que la versification moderne ne repose pas sur les mêmes fondements que la versification antique, et cependant qu'elle en dérive. C'EST A FORCE DE DÉFORMER LA VERSIFICATION ANTIQUE FONDÉE SUR LA MESURE OU LA QUANTITÉ, QU'ON EST PARVENU A LA TRANSFORMER EN LA VERSIFICATION MODERNE, FONDÉE SUR LE NOMBRE DES SYLLABES ET SUR L'ASSONANCE. »

2. Un système analogue, et d'un mécanisme curieux, mais dont l'explication m'entraînerait trop loin, est appliqué à la strophe saphique dans le poëme sur la destruction d'Aquilée (Du Méril, I, 234), et dans une hymne alphabétique attribuée à saint Hilaire (Du Méril, II, 296).

cation nouvelle prit conscience d'elle-même, et, se dégageant de ces imitations serviles, finit par se créer ses propres lois. Pour moi, je pense au contraire que la versification rhythmique est d'origine toute populaire, qu'elle n'a d'autre source qu'elle-même, qu'elle a existé de tout temps chez les Romains, qu'elle ne doit rien à la métrique, et qu'elle est avec elle précisément dans le même rapport que la langue populaire, le *sermo plebeius*, avec la langue littéraire de Rome. Toutes deux ont eu la même destinée : la langue lettrée et la versification métrique, mortes réellement avec l'empire, ont conservé chez les savants une vie artificielle qui dure encore; la langue populaire et la versification rhythmique ont continué à vivre, et se sont développées et ramifiées dans les langages et dans les poésies des nations romanes. La versification populaire notamment, méprisée et obscure au temps de la grandeur romaine, conservée à peine en quelques fragments par des écrivains amateurs d'anecdotes qui ont sacrifié la dignité à la curiosité, acquit avec le christianisme un domaine immense et une inspiration nouvelle, et produisit bientôt avec une richesse inouïe de quoi porter pendant dix siècles toute la poésie de plusieurs grands peuples : c'est véritablement le grain de séneyé de la parabole, vile semence, dédaigneusement jetée en terre, qui devient un arbre aux mille branches, verdoyant et touffu, sur lequel chantent les oiseaux du ciel.

Je dis donc que la versification rhythmique, telle que je l'ai définie avec ses caractères essentiels (l'accentuation des syllabes séparées de la tonique par une syllabe, le mouvement trochaïque, la distinction des chutes masculines et des féminines, et même une tendance à la rime) existe à Rome aussi anciennement qu'il nous est possible de le constater. Elle apparaît pour la première fois à nos yeux dans les trois vers, aussi spirituels que mordants, que chantaient les soldats de César en suivant son char de triomphe. J'intervertis seulement les deux premiers mots du premier vers, pour la parfaite régularité du rhythme. Je note :

Cǽsăr Gállĭás sŭbégĭt, Nícŏmédĕs Cǽsărém :
Éccĕ Cǽsăr núnc trĭúmphăt, quí sŭbégĭt Gállĭás ;
Nícŏmédĕs nón trĭúmphăt, quí sŭbégĭt Cǽsărém.

Je sais bien qu'on a regardé jusqu'à présent ces vers comme des tétramètres trochaïques catalectiques, et même qu'ils sont

complétement satisfaisants pour la quantité. Mais ils ne sont pas isolés : nous possédons, grâce à Suétone, à Velleius Paterculus et à Vopiscus, plusieurs chansons du même genre, qui sont évidemment versifiées dans le même système, et parmi lesquelles trois autres se rapportent également à César. On les trouvera réunies dans le livre de M. du Méril. Or voici ce que j'y remarque : 1° *Tous les vers se terminent par des proparoxytons* : si c'était la quantité qui réglât ces vers, on trouverait aussi bien des paroxytons à la pénultième brève, comme on en trouve en effet dans les tétramètres catalectiques des poëtes classiques, dans celui-ci de Sénèque, par exemple :

Suppliciis animæ remissis currite ad thalamos novos [1].

2° *Ces vers sont entièrement composés de trochées toniques, mais non toujours de trochées métriques* (bien que les deux coïncident le plus souvent en latin). On y trouve des spondées (*mœchum calvum adducimus ; æs sumsisti mutuum; Galli braccas, latum clavum*, etc.) et même des pyrrhiques (*semel, habet*), absolument inadmissibles dans les tétramètres trochaïques métriques [2]. — 3° *Les vers sont rigoureusement syllabiques*, ceux sur César comme ceux sur Lépidus et Plancus, sur Galba et sur Aurélien [3].

Il résulte de ces observations qu'il ne faut pas voir dans les vers sur Aurélien, comme MM. Weil et Benloew, une imitation du tétramètre trochaïque catalectique dans laquelle, à certains lieux, on a remplacé la quantité par l'accent. Il faut absolument mettre ces vers dans la même classe que ceux sur César, qui ne violent pas moins la quantité (voyez les exemples tirés ci-dessus de la seconde et de la troisième chanson contre lui), et regarder

1. Ce vers fera voir en même temps combien toute l'allure, et, si je puis ainsi dire, la *physionomie* du tétramètre trochaïque métrique diffère de celle de nos vers populaires.

2. Le premier vers de la 2e chanson sur César, s'il est bien conservé, offre aux deux premiers pieds la licence plusieurs fois signalée (◡́◡◡ au lieu de ́◡́◡).

3. Dans la 4e chanson sur César, *quia* est monosyllabique (plusieurs éditeurs lisent d'ailleurs *qui*) ; il faut en outre, pour le rhythme, intervertir, au premier vers, *quia* (ou *qui*) et *reges*. La chanson sur Sarmentus, transmise par un scholiaste de Juvénal, semble avoir à chaque vers une syllabe de plus ; mais la prononciation des mots comme *aliud* et *aliquis* est assez incertaine. — Le 3e vers de la 1re chanson sur Aurélien est douteux.

leur forme comme exclusivement et originairement populaire. Or quelle est cette forme? C'est tout simplement celle de la strophe :

Ád hŏnórĕm túŭm, Christĕ,
Récŏlát ĕcclésĭá.

Seulement les deux vers sont écrits en un. Mais elle repose également sur le principe de l'alternance régulière des masculines (premiers hémistiches) et des féminines (seconds hémistiches). La rime, je l'ai dit, vient déjà, bien que sans fixité, dans ces monuments, se joindre au syllabisme et au rhythme accentué; elle ne porte d'abord que sur les vers (ou hémistiches) masculins. Ainsi la dernière chanson de ce genre que nous possédions, celle qui fut chantée par la sixième légion d'Aurélien, nous donne, si on l'écrit comme cette strophe, sa forme complète, sauf les rimes féminines :

Míllĕ Fráncŏs, míllĕ sémĕl
Sármătás ŏccídĭmús;
Míllĕ, míllĕ, míllĕ, míllĕ,
Míllĕ Pérsăs quærĭmús.

La césure existe dans les vers féminins de cette strophe telle que nous l'avons trouvée au moyen âge, c'est-à-dire qu'elle divise les quatre trochées en deux dipodies. Elle est observée dans le plus grand nombre de ces vers populaires [1]; ceux sur Aurélien

1. Je citerai, pour donner en même temps de ces vers si intéressants quelques exemples de plus, ces vers sur Lépidus et Plancus :

Dé gĕrmánĭs, nón dĕ Gállĭs,
Dúo trĭúmphănt cónsŭlés;

ceux-ci sur Galba :

Díscĕ, mílĕs, mílĭtárĕ,
Gálba ĕst, nón Gætúlĭcús;

et ceux-ci sur Aurélien :

Únŭs hómŏ míllĕ, míllĕ,
Míllĕ décŏllávĭmús...
Tántŭm vínĭ hábĕt némŏ
Quántŭm fúdĭt sánguĭnís.

l'ont tous; des neuf sur César, au contraire, trois ne nous la présentent pas, ce qui indique qu'elle s'est développée dans l'intérieur de l'hémistiche féminin progressivement, au fur et à mesure que cet hémistiche lui-même tendait à devenir un vers en se séparant nettement de l'hémistiche masculin.

Cette strophe, restée, comme je l'ai dit plus haut, la plus populaire de toutes celles des nations romanes, devenue, comme vous l'avez montré, la base du *tripertitus caudatus*, est donc romaine, non-seulement dans son essence, mais dans ses détails et toute sa construction. Je ne puis regarder le tétramètre trochaïque catalectique comme le modèle de ce rhythme populaire (que j'appellerai le *septénaire rhythmique*) : il n'est pas syllabique [1], et même quand il n'offre que quinze syllabes, il est loin de ne présenter que des trochées toniques [2], et semble éviter, bien plutôt qu'il ne le recherche, de finir par un proparoxyton [3]. Ce n'est pas ce vers qu'on a déformé pour en tirer notre rhythme : un vers qui dès le temps de César nous apparaît comme complétement populaire était évidemment bien plus ancien, et ne devait rien à des tentatives artificielles comme celles que nous offrent les siècles postérieurs. Les deux formes, l'une toute romaine et populaire, l'autre savante et empruntée aux Grecs, ont vécu côte à côte, et sont restées longtemps sans se connaître, si l'on peut ainsi parler; mais, plus tard, le septénaire rhythmique a exercé sur le tétramètre trochaïque catalectique une influence dont les progrès sont visibles dans les auteurs de l'époque impériale.

Et rien n'est plus vraisemblable, historiquement, que cette explication. L'idée de faire naître notre versification de la *déformation* de la métrique latine est comparable au système qui expliquait les langues romanes par la *corruption* du latin littéraire. On reconnaît aujourd'hui que le latin littéraire est un rameau détaché du tronc qui a continué à vivre dans le latin popu-

1. Il y a des vers qui ont jusqu'à dix-neuf syllabes. Le septénaire rhythmique en a toujours quinze.

2. On peut mettre un tribraque même au quatrième pied; si c'est un mot proparoxyton, comme *céleris*, on a à l'hémistiche une chute masculine inadmissible dans la poésie populaire.

3. Cela n'est pas vrai de quelques morceaux de la décadence, tels que le *Pervigilium Veneris;* la plupart des vers s'y terminent au contraire par un proparoxyton; mais il est probable qu'il faut déjà voir dans ce fait l'influence de la poésie rhythmique.

laire. Cela est encore bien plus vrai de la versification métrique. La quantité, on peut le dire avec assurance, n'a jamais été assez fortement sentie par le peuple romain pour qu'il en fît la base de sa versification. Il y a surtout un point, que nous autres modernes nous ne pouvons guère que constater sans le comprendre réellement, qui ne se conçoit que dans une langue aussi riche, aussi musicale, aussi souple que celle des Grecs : c'est l'équivalence d'une longue et de deux brèves[1]. Jamais le peuple, à Rome, n'a senti cette loi : il n'a même réellement perçu la quantité que quand elle coïncidait avec l'accent. Aux bons siècles, cependant, la quantité, jeune encore, si je puis dire, avait de la vie et de la réalité au moins pour les lettrés; plus tard ils ne surent plus eux-mêmes la distinguer, et les grammairiens avouèrent qu'ils ne la reconnaissaient que par l'accent ou par les exemples des poëtes[2]. On n'en continuait pas moins à faire des vers métriques; mais ce n'était qu'un exercice de beaux esprits savants, déjà presque comparable aux vers latins de nos jours. Cette versification était morte, et la poésie populaire, qui ne l'avait jamais comprise, ne songeait guère à lui demander de la vivifier[3]. Dans un temps qui n'est peut-être pas bien éloigné, nous assisterons en France à un phénomène analogue. Notre versification, originairement populaire, s'est peu à peu divisée en deux formes : celle des lettrés, qui repose sur l'ancienne valeur des syllabes, s'appuie sur les exemples des classiques et s'est chargée en outre d'entraves compliquées; — celle du peuple, qui suit la prononciation, se modifie sans cesse avec la langue, et reste fidèle aux lois comme aux libertés primitives. Nous avons, il est vrai, une situation plus avantageuse: les lettrés n'ont pas importé de l'étranger une versification contraire au génie de notre langue; celle qu'ils ont peu à peu détournée de la source commune conserve encore avec elle assez de parenté pour qu'on puisse l'y rafraîchir et l'y féconder de nouveau; mais peut-être s'y prendront-ils trop tard pour le faire. Si on ne renouvelle pas promptement l'instrument académique, il sera bientôt tout à fait hors de ser-

1. Vous avez rappelé les controverses à ce sujet, et pris sur ce point le meilleur parti dans votre *Leçon d'ouverture* (p. 9-13).

2. Voyez le passage de Servius cité dans mon *Étude sur l'accent latin*, p. 30, note 2.

3. Des essais comme ceux de Commodien sont tout à fait isolés et dus certainement à des lettrés.

vice; il n'y a déjà pas beaucoup de gens, je parle des gens cultivés et qui se piquent d'aimer la poésie, qui distinguent à la simple audition un vers juste d'un vers faux. Si notre forme officielle s'use tout à fait, qu'adviendra-t-il ? Je l'ignore. Mais à coup sûr la poésie populaire, si elle arrive à l'empire, n'ira pas demander des formes à la poésie savante : elle en a d'anciennes et d'excellentes, dont la plus répandue est précisément cette strophe de quatre vers dont les impairs sont féminins et sans rimes, les pairs masculins et rimés, que chantaient déjà les paysans de Rome et que chantent encore les nôtres.

Ce rhythme, auquel je reviens, fut adopté de bonne heure par les poëtes chrétiens; on trouve dans le recueil de M. du Méril un grand nombre de pièces de ce genre, qui remontent aux cinquième et sixième siècles [1]; tantôt elles n'ont pas de rimes, tantôt elles en ont sans fixité; quelquefois les vers sont réunis trois par trois (ou, si l'on veut, six par six) soit par la rime, soit simplement par le sens. Une chanson qui termine tous ses hémistiches masculins par *est* (voyez ci-dessus) offre cette particularité, que les hémistiches féminins riment aussi, comme dans votre strophe typique de *Ad honorem tuum, Christe*. La strophe de six vers qui répète deux fois chaque vers féminin, le *tripertitus caudatus*, apparaît dans une *Prose sur saint Nicolas* (I, 170), dont le manuscrit est du onzième siècle [2]. Est-ce l'auteur de cette prose qui est l'*homme d'esprit* dont vous parlez dans votre *Leçon ?* Les autres variétés de ce type fécond se développent peu à peu, jusqu'à des strophes où il y a quatre, cinq, six vers féminins dans chaque moitié.

1. Il serait bien désirable d'introduire dans toute cette poésie un ordre chronologique sérieux. Une pièce que beaucoup d'auteurs attribuent à S. Augustin est déclarée par vous (*Introduction*, p. CLV) être de S. Pierre Damien, c'est-à-dire du onzième siècle seulement. La même incertitude règne sur les plus intéressants de ces morceaux. Ce serait une tâche digne de votre amour et de votre connaissance de la poésie chrétienne que de soumettre à une critique minutieuse ces documents dont on ne peut actuellement faire usage qu'avec tant d'hésitation.

2. Il est vrai que vous avez compris cette prose dans les œuvres d'Adam (I, 202) : mais comment concilier cette attribution avec l'existence d'un ms. du onzième siècle (dont d'ailleurs vous ne parlez pas) ? Au reste, vous avez remarqué vous-même qu'elle a un caractère beaucoup plus ancien que les autres proses d'Adam ; mais vous vous contentez de la reporter à sa jeunesse. Je vous ferai remarquer que, parmi les auteurs qui ont publié cette pièce *sous le nom d'Adam*, vous citez à tort M. E. du Méril ; il ne pouvait tomber dans cette faute, puisque c'est lui qui assigne au ms. dont il s'est servi la date du onzième siècle.

J'ai plus de peine à trouver l'origine de la strophe goliardique. Jusqu'au douzième siècle, il me semble que sans exception le vers féminin est le premier, le masculin vient ensuite et termine la strophe. Pour créer le type, très-réussi d'ailleurs, du *Mihi est propositum*, il fallait sans doute être plus dégagé de l'influence première de l'ancien septénaire rhythmique, qui avait habitué l'oreille à la chute masculine des strophes. La recherche du lieu, du temps et de l'auteur de cette innovation rhythmique pourrait jeter de la lumière sur plusieurs questions, encore obscures, qui se rattachent à cette singulière poésie.

Quant aux strophes composées uniquement de masculines ou de féminines, je les trouve de bonne heure. Saint Augustin a fait toute une longue pièce *abécédaire* en vers de quatre trochées rhythmiques, uniquement féminins, par conséquent[1], et dont les pairs sont à peu près assonants (Du Méril, I, 120), et il y en a plusieurs autres. Un poëme sur saint Nicolas, dont le manuscrit est du dixième siècle, est entièrement en vers masculins de huit syllabes (Du Méril, I, 185), et cette forme se retrouve assez souvent, avec de nombreuses variantes. Elle me semble cependant moins populaire que la précédente. Toutes deux d'ailleurs peuvent être regardées comme des dérivations ou des démembrements de la forme principale et fondamentale de notre septénaire rhythmique[2].

Vous voyez que le moyen âge proprement dit n'a rien modifié d'essentiel à cette versification; mais il n'en serait pas moins bon de savoir au juste en quoi consistent ses additions, où et quand

1. Il faut noter que cette pièce, unique en ce point, traite les mots en *ius*, *ia*, *ium*, non comme des proparoxytons, mais comme des paroxytons, réunissant ces deux syllabes en une. Des fins de vers comme *evangelium*, *ecclesiam*, *operarios*, sont donc féminines et non masculines.

2. Remarquez la façon dont cette poésie populaire traite l'élision. Les chants des soldats, de César à Aurélien, élident les voyelles aussi bien que les désinences en *us* (une fois seulement, à la césure, et devant un *h*, l'élision n'a pas lieu : *Tantum vini habet nemo*); c'est aussi ce que fait Augustin dans la pièce citée. Mais dans plusieurs autres morceaux règne déjà la règle qui au moyen âge est constante; les terminaisons *am*, *um*, etc., ne s'élident pas; quant aux voyelles; elles sont traitées comme *a*, *i*, *o*, *u* dans notre versification française moderne : elles ne doivent pas se présenter à la fin d'un mot devant une voyelle initiale. En d'autres termes, l'élision n'a pas lieu; mais l'hiatus est proscrit. Il n'est autorisé qu'entre le dernier mot d'un hémistiche et le premier de l'hémistiche suivant; ce qui prouve qu'en réalité on ne regarde plus les *distinctions* comme des hémistiches, mais comme de véritables unités rhythmiques.

elles se sont produites. A vue de pays, il me semble que le douzième siècle est l'époque où les lois rhythmiques ont été le mieux observées, plus sévèrement peut-être qu'à l'époque romaine elle-même. Mais que devient cette poésie après le treizième siècle? Je ne le vois pas bien. Disparaît-elle ou se transforme-t-elle? N'y a-t-il pas eu un moment où la tradition de l'accentuation latine s'est perdue, et où on a composé réellement des vers sans autres éléments que le syllabisme et la rime? Je serais tenté de le croire d'après quelques exemples, isolés il est vrai, et dont je ne connais pas assez bien la date. Telle est la prose, si populaire de ton, du jour de Pâques : *O filii et filiæ.* Ici l'accentuation a disparu, ou n'existe plus qu'à l'état de tendance confuse ; on voit bien que l'intention de l'auteur était de faire des vers masculins (rappelez-vous la musique), et il y a en effet quelques strophes, comme la première, où il ne fait rimer que des proparoxytons; mais, dans d'autres, les rimes masculines et féminines sont grossièrement entremêlées (*Magdalene, Salome, ungere; manus, latus, incredulus*), ou même les terminaisons sont toutes féminines (*latus, manus, meus*), et dans le corps du vers il n'y a plus trace de règle [1]. A quelle époque remonte cette prose, qui, à ce que m'apprend votre *Leçon d'ouverture*, est en réalité un *trope?* Ces questions et bien d'autres trouveront sans doute leur solution dans le grand ouvrage que vous nous avez promis.

Avant de finir, un mot sur la versification française. Elle n'est pas plus une corruption de la versification rhythmique latine que celle-ci n'est une déformation de la versification métrique. Elle en est le développement, la suite naturelle. Elle en a gardé les principes essentiels, mais en leur faisant subir les changements exigés par sa nature. C'est ainsi que son accentuation oxytonique lui a fait remplacer par le mouvement ïambique ou anapestique l'allure trochaïque des rhythmes latins ; — qu'elle s'est affranchie de la rigueur du rhythme, en se contentant d'assigner à l'accent deux places fixes dans les vers décasyllabiques ou dodécasyllabiques, une seule dans les vers moins longs ; — qu'elle a rejeté également, sauf dans certaines compositions musicales, et quitte à la reprendre plus tard, l'alternance régulière des mascu-

1. Je trouve au quinzième siècle une pièce d'Urceus Codrus où les règles de la rhythmique sont pourtant fort bien observées ; mais c'est en Italie, où le sentiment de l'accentuation latine n'a jamais péri.

lines et des féminines; — qu'elle a introduit les assonances, les tirades monorimes, etc. Mais, en somme, elle est issue bien légitimement de la rhythmique latine, et le principe qui animait celle-ci, l'accent, est encore son souffle et sa vie. La rhythmique était sortie spontanément de la nature même et du génie de la langue latine; elle n'a eu à subir à travers les siècles, pour devenir française, que des modifications lentes et successives, qui résultaient nécessairement de celles de la langue et du peuple lui-même, et qui d'ailleurs n'ont pas altéré son principe. Reposant sur un petit nombre de lois très-simples, elle ne s'en est pas moins prêtée à une variété presque infinie de combinaisons; elle a servi d'instrument à la poésie du moyen âge, à celle de la Renaissance[1], à celle de l'époque monarchique; elle a encore assez de sève, si on sait la retremper à temps aux sources populaires, pour développer de riches et nombreux rameaux. Ainsi, nous voyons une fois de plus combien sont peu nombreux les éléments et simple l'organisation des choses en apparence les plus compliquées. Qu'elle agisse dans l'homme ou hors de lui, la nature joint, si l'on peut ainsi dire, une parcimonie rigoureuse à une prodigalité sans bornes. Avec des modifications presque insensibles, elle arrive aux résultats les plus éloignés du point de départ. Disposant du temps, elle économise l'effort. Quelle distance n'y a-t-il pas des vers de Racine aux rhythmes des soldats de César! Et pourtant, pour faire ceux-là avec ceux-ci, il n'a fallu que quelques siècles et des changements de détail si peu importants que, prises dans leur ensemble, la versification française et la versification latine rhythmique, plus les versifications de la Provence, de l'Italie et de l'Espagne, etc., ne font réellement qu'une. Outre la lumière qu'elles jettent sur la poésie du moyen âge, les études de ce genre ont donc pour nous un puissant intérêt. Comme la philologie, comme la littérature comparée, comme la mythologie, elles introduisent peu à peu dans l'histoire quelque chose de la régularité des sciences naturelles; elles diminuent l'importance des volontés et des efforts individuels pour les soumettre à la loi générale; elles tendent à rattacher tous les faits particuliers à une conception d'ensemble, et nous présentent dans l'humanité le même

1. La Renaissance a vainement essayé, et on a tenté depuis sans plus de succès, d'introduire dans notre langue cette versification métrique qu'on était parvenu à faire adopter à Rome.

spectacle que dans la nature : l'unité éternelle et l'éternelle variété.

Adieu :

Si quid novisti rectius istis
Candidus imperti; si non, his utere mecum.

GASTON PARIS.

Avenay, ce 1er septembre 1866.



A

